



ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

CB
HA

ARTE EM TEMPOS SOMBRIOS

ANAIS DO 41.º COLÓQUIO DO COMITÊ
BRASILEIRO DE HISTÓRIA DA ARTE

Realização



Organização



UFRJ
UNIVERSIDADE FEDERAL
DO RIO DE JANEIRO

 **UFU** Universidade
Federal de
Uberlândia



UFPEL



UFRRJ UNIVERSIDADE FEDERAL RURAL
DO RIO DE JANEIRO


CEFET/RJ

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte – Fundado em 1972

Presidente de Honra (in memoriam) – Walter Zanini

Diretoria (2020-2022)

Presidente – Marco Antônio Pasqualini de Andrade (UFU)

Vice-presidente – Neiva Bohns (UFPEL)

Secretária – Rogéria de Ipanema (UFRJ)

Tesoureiro – Arthur Valle (UFRRJ)

Conselho Deliberativo do CBHA (2020 – 2022)

Almerinda da Silva Lopes (UFES)

Emerson Dionísio Gomes de Oliveira (UnB)

Luiz Alberto Freire

Maria de Fátima Morethy Couto (UNICAMP)

Marize Malta (UFRJ)

41º Colóquio do CBHA (2021): Arte em Tempos Sombrios

Comissão Organizadora

Marco Antonio Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA) (presidente)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA)

Marize Malta (UFRJ/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/CBHA)

Sandra Makowiecky (UDESC/CBHA)

Comitê Científico

Almerinda Lopes (UFES/ CBHA)

Arthur Valle (UFRRJ/CBHA) Bianca Knaak (UFRGS/ CBHA)

Blanca Brites (UFRGS/CBHA)

Camila Dazzi (CEFET-RJ/ CBHA)

Fernanda Pequeno (UERJ/ CBHA)

Fernanda Pitta (Pinacoteca-SP/ CBHA)

Marco Pasqualini de Andrade (UFU/CBHA)

Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG/CBHA)

Maria Izabel Branco Ribeiro (FAAP/ CBHA)

Marília Andrés Ribeiro (UFMG/CBHA)

Neiva Bohns (UFPEL/CBHA)

Niura A. Legramante Ribeiro (UFRGS/ CBHA)

Paulo César Ribeiro Gomes (UFRGS/ CBHA)

Raquel Quinet Pifano (UFJF/CBHA)

Rogéria Moreira de Ipanema (UFRJ/ CBHA)

Vera Pugliese (UnB/ CBHA)

Imagem da capa

Lydio Bandeira de Mello (1929 -), *Sem título*, 2019. Carvão crayon e pastel seco, 75 x 55 cm; Foto: Rafael Bteshe

Diagramação

Vasto Art

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C72 - Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte (41: 2021)

Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em tempos sombrios

– Evento online - 23-27 nov. 2021. (Organizadores: Marco Pasqualini, Neiva Bohns, Rogéria de Ipanema, Arthur Valle). São Paulo: Comitê Brasileiro de História da Arte, 2022 [2021].

1371 p : 21X37 cm: ilustrado

ISSN: 2236-0719

<https://doi.org/10.54575/cbha.41>

1. História da Arte. I. Comitê Brasileiro de História da Arte. II. Anais do 41o. Colóquio do CBHA.

CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte

CDD: 709.81

A arte italiana sob o Fascismo a partir da crítica de Mário Pedrosa

Rodrigo Vicente Rodrigues, Universidade de São Paulo
<https://orcid.org/0000-0003-3879-9500>
rodrigo.vicente.rodrigues@usp.br

Resumo

Junção indissociável em Mário Pedrosa, a crítica de arte e a militância política de esquerda caminham lado a lado em sua trajetória. Tendo tido o primeiro de vários exílios durante o Estado Novo, este muito próximo ao fascismo, Pedrosa já se põe como antagonista deste, ligando-se à Frente Única Antifascista. Porém, observa a arte moderna italiana com bons olhos, mesmo que o fascismo lhe tenha sido o pano de fundo por mais de vinte anos. Assim, a proposta desta comunicação é verificar como o crítico interpreta a ligação entre arte e fascismo durante o ventennio, na Itália, e como isso reverbera aqui, levando-se em conta, também, a enorme aversão que tinha por governos totalitários e perda das liberdades (mesmo no bloco socialista) que, contudo, não limita a priori o modo como enxerga a arte que desponta sob o fascismo.

Palavras-chave: Mário Pedrosa. Arte Moderna Italiana. Fascismo. Política das artes. Crítica de arte brasileira.

Abstract

An inseparable junction in Mário Pedrosa, art criticism and left-wing political militancy walk side by side in his trajectory. Having had the first of several exiles during the Estado Novo, very close to Fascism, Pedrosa already positions himself as its antagonist, joining the Frente Única Antifascista. However, he observes the modern Italian art with good eyes, even though fascism has been its background for more than twenty years. Thus, the purpose of this text is to verify how Pedrosa interprets the connection between art and fascism during the ventenium in Italy and how it reverberates here, taking into account, also, the enormous aversion he had for totalitarian governments and the loss of freedom (even in the socialist bloc), which, however, does not limit a priori the way he sees the art that emerges under fascism.

Keywords: Mário Pedrosa. Modern Italian art. Fascism. Art and Politics. Brazilian art criticism.

Introdução: Pedrosa e a política

Pensando em Mário Pedrosa, fica claro que a política foi uma constante em sua vida. Para Antonio Candido, era um “socialista singular”, que tinha por bases um marxismo não dogmático, dando-se “liberdade intelectual” e desprezando as “ideias feitas”¹, tanto na crítica de arte como na política, algo que lhe valeu a expulsão de vários núcleos:

Primeiro a ruptura com a tradição social herdada [...]; depois, a expulsão do PCB ao tomar o partido de Trotski; mais tarde, a ruptura com a própria proposta marxista, diante da evidência de sua transmutação em ideologia pelo stalinismo [...].²

Porém, pode-se dizer que há a permanência de uma base marxista em Pedrosa e o distanciamento da burocracia russa, que, com o stalinismo, transformara-se em algo assustador para a própria esquerda³. Em 1953, o crítico dirá:

Toda essa gente se considera russa acima de tudo. Para ela, o elemento dinâmico, a força motriz do processo histórico-político não é mais, conforme o marxismo, a “classe operária”, mas “a nação dirigente russa”.⁴

Assim, salienta-se como Pedrosa foi visto em muitos momentos como *persona non grata* justamente por não professar discursos prontos, sendo, já desde fins dos anos 1920, “maltratado simultaneamente pela polícia e pelos militantes stalinistas do PC”⁵. Na arte, isso seria sentido quando, ao contrário de muitos dos rebentos do PC soviético, defende a linguagem moderna e mesmo a abstração – estando à frente da 6ª bienal, tenta a vinda de uma delegação russa centrada nas vanguardas do início do século XX, que o stalinismo relegara ao ostracismo.

Contrário a dirigismos no pensamento, segundo Marques Neto, a decisão de cancelar a viagem à antiga União Soviética, ainda na década de 1920, deveu-se aos ecos que lhe chegavam do Leste⁶, não ficando na Alemanha somente por causa da

¹ CANDIDO, Antonio. Um socialista Singular. In: MARQUES NETO, J. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 16.

² MARTINS, Luciano. A utopia como modelo de vida. In: MARQUES NETO, J. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 30.

³ GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. In: VÁRIOS AUTORES. *Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000, p. 25.

⁴ PEDROSA, Mário. Consequências da morte de Stálin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1953, p. 5.

⁵ MARTINS, op. cit., p. 31.

⁶ MARQUES NETO, J. C. O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista. In: MARQUES NETO, J. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 91.

saúde, mas como uma decisão ponderada sobre o que acontecia no bloco socialista – Lélia Abramo⁷ e Karepovs⁸ o ratificam.

Pensando na conjuntura que ensejou o primeiro exílio de Pedrosa – na década de 1930 –, é fácil perceber os pontos de contato entre a ditadura instaurada por Getúlio Vargas e a de Benito Mussolini. Junta-se àquela o “fascismo tropical” dos integralistas no período. Nesse contexto, mais do que um “revolucionário de gabinete”, o pernambucano foi um homem de ação, e a atmosfera pós-1930 foi o primeiro grande pano de fundo para comprová-lo: em fins de 1934, na Praça da Sé paulistana, houve confronto com os integralistas no qual Mário foi ferido; também se deve lembrar que atuou n’*O Homem livre*, braço da Frente Única Antifascista, o que o coloca diretamente contra a política italiana instaurada na Marcha sobre Roma e que reverberava no Brasil através de Getúlio e dos integralistas; além disso, como contraponto à ideologia da URSS, surge, em 1945, o *Vanguarda Socialista*.

Tendo em vista a repulsa de Pedrosa por ideias prontas e observando-se a arte italiana que desponta sob o fascismo, há que se levar em conta o grande espírito do crítico, que não se deixa permear por discursos panfletários que poderiam tirar aos artistas italianos do período seus méritos por causa do regime que os englobava, deixando para trás as limitações das tradições interpretativas da esquerda que tentavam “buscar o substrato social nutrindo a forma”⁹ para, daí, valorar a obra de arte. Se Pedrosa opta por uma heterodoxia na ação política¹⁰, o mesmo ocorre em relação à arte.

Fascismo e arte

A arte italiana do século XX se desenvolve grandemente no *ventennio fascista*, mostrando-se também como reflexo dos intentos do *duce*, dado que muito da arte moderna que se fez então estava no registo do retorno à ordem que se inicia, *grosso modo*, a partir da I Grande Guerra e que tem um grande ápice na década de 1920, momento de ascensão de Mussolini.

Assim, há uma espécie de convergência dos discursos fascistas que evocavam os mitos da *romanità* e *italianità* como recuperação das glórias do antigo Império Romano e as propostas artísticas que passam a despontar grandemente na década de 1920; um ponto contundente disso é a atuação do *Novecento*¹¹ ao redor da figura de Margherita Sarfatti, que tinha por proposta, conforme define a própria teórica, criar uma *moderna classicità*¹², ou seja, um

⁷ ABRAMO, Lélia. Uma chama revolucionária. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 20.

⁸ KAREPOVS, Dainis. Pas de politique Mariô!. Cotia:Ateliê Editorial/São Paulo: Perseu Abramo, 2017.

⁹ Ibidem, p. 81.

¹⁰ GARCIA, Marco A. Mário Pedrosa: pensador socialista. In: MARQUES NETO, J. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil. São Paulo: Perseu Abramo, 2001, p. 154.

¹¹ O próprio nome do grupo evoca a arte da alta tradição renascentista de forma incontestada.

¹² MART ROVERETO. Margherita Sarfatti Il Novecento Italiano nel mondo, 2018. Disponível em: <http://www.mart.trento.it/sarfatti>. Acesso em 06 jul. 2021.

modernismo que, não negando as conquistas modernas, bebesse nas fontes clássicas da arte mediterrânea. Nesse sentido, chama-se à cena uma retórica classicizante, que tinha sobretudo nos gregos antigos e no Renascimento (italiano por excelência) os grandes motes da poética desenvolvida por pintores como Mario Sironi, Achille Funi e outros; o *Novecento*, então, ganha grande proporção justamente por causa de “finalidades extraculturais de interesse político” que se ligam à poética dos pintores por ele representados¹³. Sarfatti, sendo ela mesma uma grande defensora do fascismo, promove o grupo, inclusive trazendo mostras deste a países sul-americanos.

Ao contrário da Alemanha, que perseguiu o modernismo sob a alegação de que se tratava de uma “arte degenerada”, e do realismo socialista da União Soviética, a Itália fascista, não tinha propriamente uma arte de regime, isto é, não criou uma proposta artística *oficial* que o representasse; o que ocorreu, contudo, é que, tal qual o título do volume primeiro de textos de Pedrosa organizados por Otilia Arantes, há uma “política das artes”, ou seja, a arte nunca está apartada das grandes questões políticas que permeiam o tempo-espaço em que floresce.

Assim, a Itália fascista, que era uma espécie de arqueologia simbólica das glórias da Península, vale-se da arte daqueles artistas que, com o tempo, passam a ser denominados *Novecento Italiano*, pois há a aproximação dos discursos de ambos, ainda que não oficialmente ligados entre si. De qualquer forma, não se pode esquecer a ligação pessoal que Sarfatti mantinha com Mussolini, o papel fundamental que teve na definição e propagação da *moderna classicità* e seu intento de transformá-la num reflexo da nação desejada pelo fascismo. Além disso, Mussolini pessoalmente participa da mostra do *Novecento* em 1926.

Apesar de não tratar do *Novecento*, Pedrosa foi um atento observador da arte italiana¹⁴. Sendo um crítico que trabalhou sobretudo em periódicos, teve por ensejo para enfocá-la as mostras que vieram ao Brasil, sobretudo as organizadas por Bardí, no Rio de Janeiro, em 1946 e 1947, e várias outras posteriormente. O que cabe aqui salientar é o modo como ele não se limitou ao observar artistas que se aproximaram do fascismo como um demérito artístico *a priori*, mesmo com a longa bagagem de militante de esquerda que tinha. Como grande parte do modernismo italiano se desenvolve e se propaga sob domínio fascista, o regime aparece em vários momentos na crítica de Pedrosa, mas de modo pulverizado. Porém, verificando-se as várias vezes que o aborda, pode-se delinear o modo como o crítico o encarava.

É perceptível que Pedrosa dificilmente fala da vida pessoal dos artistas para lhes interpretar as obras (exceto em casos muito específicos); sem cair num formalismo raso, muitas vezes o que se destaca na sua crítica é a análise das obras, ainda que dialogando com outros contextos maiores. No caso dos artistas italianos,

¹³ MAZZARIOL, Giuseppe. *Pittura Italiana Contemporanea*. Bergamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1961, p. 30, tradução nossa.

¹⁴ Ver: RODRIGUES, Rodrigo V. Mário Pedrosa e a Arte Moderna Italiana. 2021. 203f. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) – PGEHA, USP, São Paulo, 2021.

quando se pensa no regime fascista, o crítico fala de apenas três artistas ligando-os às conjunturas políticas: Mario Sironi, Alberto Burri e Giorgio Morandi (afora Marinetti), até onde pudemos verificar. Os dois primeiros são pintores que estiveram do lado fascista, ao passo que Morandi é visto como um antagonista dele.

Mario Sironi é um dos artistas que participam do *Novecento* e, ainda que seja um dos grandes estandartes da ligação com o fascismo, Pedrosa observa sua obra sem necessariamente vê-la como reflexo do regime (mesmo que as facetas, muitas vezes, sejam indissociáveis). Nesse sentido, o crítico dirá, em 1947, que “o celebrado desenhador de *Popolo d'Italia*¹⁵” era um “grande artista sob qualquer regime e em qualquer clima”, mesmo que lhe custasse proclamá-lo¹⁶. Dez anos depois, lamenta sua ausência na mostra *Dez anos de pintura italiana*¹⁷, tomando-o por um artista já sedimentado na tradição artística italiana do período.

Outro pintor ligado ao fascismo (mas completamente diferente de Sironi no que diz respeito à poética) e tratado por Pedrosa é Alberto Burri, que é visto como um artista multifacetado, que teve várias “fases” e que conseguiu lograr êxito no mundo artístico da segunda metade do século XX, isto porque teria começado a pintar depois da experiência da II Grande Guerra. Pedrosa afirma que ele fora filiado ao Partido Fascista¹⁸ e, diferentemente do que faz em relação a outros artistas, interpreta sua produção como fruto das conjunturas de vida, dizendo que a guerra o tirara dos eixos e o tornara um “inadaptado à paz, isolado, até se encontrar na pintura”, sendo por isso um fruto do segundo pós-guerra¹⁹. Porém, antes, estivera na África, ligando-se ao imperialismo fascista tanto cantado por Marinetti e pelos futuristas. De qualquer forma, no texto monográfico *Burri, ou a antipintura vitoriosa*²⁰, Pedrosa parece ser muito mais crítico em relação ao sistema das artes, no qual Burri passa a ser bem-sucedido comercial e simbolicamente, do que pensando em sua ligação com o fascismo e atuação na guerra. Ou seja, isso não é colocado como um demérito do artista.

Por fim, aparece Giorgio Morandi como um contraponto: ele é visto por Pedrosa como um grande antagonista do fascismo, o que se colocaria materialmente nas suas obras, evolução poética e *modi vivendi e operandi*. O crítico lhe dedica um texto e o visita antes da criação da Bienal de São Paulo (da qual o bolonhês participaria por várias vezes), em fins da década de 1940, já demonstrando ter apreço pelo artista que classifica como um “rebelde que atravessou o fascismo [...] heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anárquico”, sendo um “intransigente revolucionário”²¹. Pedrosa afirma que, em 1948 (ano em que vence o prêmio de pintura na Bienal de Veneza), o próprio Morandi lhe

¹⁵ Jornal político fundado por Mussolini e para o qual também contribui Sarfatti.

¹⁶ PEDROSA, Mário. Os italianos – sobretudo os jovens. Correio da Manhã, Rio de Janeiro, 25 mai. 1947, p. 31.

¹⁷ Idem. Dez anos de pintura italiana. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro, 03 dez. 1957, p. 6.

¹⁸ Idem. Modernidade cá e lá – Textos escolhidos 4. ARANTES, Otilia (Org.). São Paulo: Edusp, 2000, p. 247.

¹⁹ Ibidem, p. 247.

²⁰ Ibidem, p. 247-254.

²¹ Ibidem, p. 94.

dissera que, durante o fascismo, “boicotavam a sua pintura²² porque os corifeus do regime queriam assuntos do dia, glorificação [...]”²³.

Depois, completa:

Na época do fascismo [Morandi] era nome banido. A pomposidade da “estética” mussolinesca não admitia sua pintura [...]. E sobretudo tudo era feito sem ênfase, sem grandiloquência [...]. Se já houve artista que tivesse “torcido o pescoço à eloquência”, este artista é Giorgio Morandi [...]. Na sua maneira humilde, silenciosa, foi ele o maior resistente ao fascismo, às potências violentas da época²⁴.

De qualquer forma, sublinha-se que, não obstante o fato de o fascismo ter utilizado a arte como modo paradiplomático de se aproximar de outras nações (o que também ocorre na redemocratização da Itália), Pedrosa o viu como uma limitação nas trocas culturais com o ambiente internacional, o que pode ser questionado através de contrapontos importantes, como a vinda da *Nave Italia* aos portos da América do Sul já em 1924 e o fato de *O Nascimento de Vênus*, de Botticelli, ter saído uma única vez da Itália para ser levada aos EUA no mesmo ano em que Sarfatti professa palestra no MoMA²⁵, numa clara aproximação entre o modernismo que ela gostaria de elevar e a ligação deste com a arte da tradição italiana. Além disso, outros pontos podem ser evocados: as próprias exposições do *Novecento* na América do Sul, várias exposições de arte italiana na Europa e nas Américas²⁶, a atuação dos “Italianos de Paris”²⁷, a importância da Bienal de Veneza dentro do contexto fascista e, no Brasil, a presença da Itália nas exposições do Estado Novo e na do Cinquentenário da Imigração Italiana.

Na década de 1940, Pedrosa afirma:

A grande nação latina, saída agora das garras de Mussolini, é a primeira vez que nos surge sem as cadeias e na pureza de sua expressão estética. Ela ressurgue para o mundo como um povo que enfim derruba o muro de incompreensão, de preconceitos, de antipatias e hostilidades que a tirania erguera para separá-la de nós, que aprendemos a amá-la, e quase dela desesperamos.²⁸

²² A pesquisa em curso de Víctor Murari dará novas nuances ao pretense apartamento de Morandi em relação ao sistema de artes fascista. A tese se intitulará *Entre a crítica e a forma: reflexões sobre as obras de Giorgio Morandi na coleção do acervo MAC-USP, do PGEHA-USP* (orientação de Ana Magalhães) e tem previsão de depósito para jul. 2022.

²³ *Ibidem*, p. 222.

²⁴ PEDROSA, op. cit., p. 221.

²⁵ MAGALHÃES, Ana. *Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras*. In: *Seminário Internacional Modernidade Latina*, 2013. São Paulo. Anais. São Paulo: MAC-USP, 2013.

²⁶ Sobre o assunto, ver: FABI, C. *Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937*. In: *Seminário Internacional Modernidade Latina*, 2013. São Paulo. Anais. São Paulo: MAC-USP, 2013.

²⁷ Ver: ROCCO, R. *O caso dos “Italianos de Paris” no acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. RHAA, nº 20, jul-dez 2013, Campinas: Unicamp, 2013.

²⁸ PEDROSA, Mário. *Exposição de pintura italiana antiga*. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1946, p. 13.

Em texto posterior, lê-se:

O fascismo trancou a grande nação do convívio do mundo, e hoje, quando nos defrontamos com seus artistas mais representativos, no domínio da pintura, sentimos a alegria de quem revê a terra natal, pura, radiosa e linda como a sonhávamos, depois de uma longa ausência.²⁹

E completa:

O fascismo foi uma muralha chinesa em torno não somente dos melhores artistas, como [também] em torno de tudo quanto o gênio italiano tem de autêntico durante esse longo interregno em que um histrião reinou sobre o país como um megalomaníaco.³⁰

Percebe-se, portanto, que Pedrosa interpretava a arte italiana do período fascista à sombra deste. Porém, observa-se que, não obstante a militância política e sua constante luta pela liberdade, seja política, seja artística, procurou em muitos momentos julgar a produção artística da Itália sem lhe tirar o mérito por florescer sob o jugo de Mussolini.

Apesar disso, há um deslocamento muito grande quando se observa o modo como o crítico interpretou a atuação de Marinetti (e, por conseguinte, o seu futurismo). A ligação ideológica entre as posições do teórico do movimento e as que regiam o fascismo é clara a um primeiro olhar. Pedrosa, contudo, trata do futurismo de modo elogioso em dois textos da década de 1950, sendo eles: *Futurismo, romantismo modernizante* e *Orfismo e Futurismo*, este último pertencente ao *Panorama da Pintura Moderna*. O primeiro parte das posições de Rodolfo Pallucchini para classificar o futurismo como uma espécie de romantismo porque, contrariando a tradição italiana que se centrava na racionalização de teor clássico/renascentista, os vanguardistas teriam colocado o acento criativo na *intuição*, apartando-se do “dogma do classicismo, o arqueologismo da arte dominante na Itália”³¹. No segundo texto supracitado, Pedrosa tece grandes elogios a artistas italianos que, no início do século XX, conseguiram contribuir de forma decisiva para o advento do modernismo europeu, equiparando-os, por exemplo, aos artistas do ambiente francês, muitas vezes mais lembrados (ainda que vários italianos também tenham vivido na Paris de inícios do século XX).

Décadas depois, poucos antes de seu falecimento (ocorrido em 1981), em 1975, Pedrosa escreve o famoso *Discurso aos Tupiniquins ou Nambás*, passando a defender a não tentativa de alcançar o desenvolvimento dos países do Norte, mas a possibilidade de fazer da nossa própria realidade a força para que algo novo nascesse. Nesse denso texto, o futurismo aparece, ainda que não de forma explícita, na figura do seu grande teórico, Marinetti, quase como um braço do fascismo e de

²⁹ Idem, 1947, p. 31.

³⁰ Ibidem, p. 31.

³¹ Idem, 2000, p. 211.

modo extremamente negativo. O percurso argumentativo de Pedrosa parte da conclusão de que a arte dos “burgueses imperialistas”, por fim, mostrava-se muito mais como um capricho fútil do que como um desejo de fazer dela um mecanismo emancipatório do ser humano. Essa arte, que “se consome a si mesma”³², já era vista por Walter Benjamin em “pleno triunfo do fascismo”, já que, em 1936, o filósofo da Escola de Frankfurt interpretava o manifesto de Marinetti sobre a atuação italiana na Etiópia como uma revelação perfeita da arte pela arte e o “coroamento da máxima *fiat art [sic], pereat mundus*”³³. Partindo de Benjamin, é-nos dito que a humanidade se distanciara de si mesma, criando na própria destruição um gozo estético³⁴, e a arte de então caminhava inexoravelmente para o ocaso.

Pedrosa evoca os artistas da arte corporal, nos quais a autodestruição e a autoflagelação eram a negação de “toda estética” e teriam uma proposição ética, querendo esses artistas “edificar pela destruição”³⁵ frente à “era dos extremos”³⁶ em que viviam e sendo um indício do esgotamento da arte que vinha dos centros hegemônicos. Assim, as últimas décadas do século XX se mostrariam como o fim de um caminho que pediria uma nova arte, a de “retaguarda” (de que Pedrosa trataria também em 1978)³⁷, que viria não do centro, mas da periferia.

Como contraponto aos artistas da arte corporal, Marinetti aparece ligado ao fascismo. Tendo uma atitude “claramente sádica”, o italiano de Alexandria e seus seguidores cantavam “de gozo ao espetáculo da destruição dos negros da Abissínia”³⁸. Conclui-se que, ainda que não ataque diretamente o futurismo, o crítico, já com idade avançada, fazia um “balanço” da arte do século XX, no qual Marinetti passa a ser visto de forma extremamente negativa, já que fascismo e futurismo se retroalimentaram mutuamente.

Além disso, para quem conhece os muito manifestos futuristas, a produção literária de Marinetti e sua atuação política e nos conflitos bélicos no *primo novecento*, fica clara a ligação entre a arte de vanguarda que propunha e a destruição “sádica” observada por Pedrosa, de modo que, quando se pensa nos textos da década de 1950 e no *Discurso*, observa-se um grande deslocamento do julgamento em relação à atuação do teórico e “fundador” do movimento futurista; se a arte por ele proposta estava intrinsecamente ligada à sua atuação política, pode-se inferir que a crítica de Pedrosa ecoaria também nessa arte.

³² Idem, PEDROSA, Mário. Política das Artes – Textos escolhidos 1. ARANTES, Otilia (org.). São Paulo: Edusp, 1995, p. 338.

³³ Idem, op. cit., p. 338.

³⁴ PEDROSA, op. cit., p. 338.

³⁵ Ibidem, p. 338.

³⁶ HOBBSAWM, Eric. A era dos extremos – o breve século XX. São Paulo: Cia das Letras, 1994.

³⁷ “Variações sem tema ou a arte da retaguarda” In: PEDROSA, M. Política das artes. São Paulo: Edusp, 1995, p. 341-347.

³⁸ PEDROSA, op. cit., p. 338.

Considerações finais

Tendo em vista a longa trajetória de Pedrosa, juntamente a seu pendor no sentido de uma esquerda libertária, e aquilo de que o regime fascista se ocupou no que tange às trocas culturais e a arte que despontava sob seu jugo, percebemos que seria incoerente se Pedrosa defendesse tal regime ou equiparasse tal arte a ele simplesmente. Assim, dado o grande espírito do crítico, o fascismo não foi impeditivo para valorizar a arte italiana que muitas vezes se ligava aos discursos do *duce*. Contudo, observa-se que a maturidade convidou o pensador a fazer um balanço da arte do século XX (não só a italiana), vendo um ocaso anunciado que não se poderia retardar, mas que, por isso, pedia nova e outra arte, que viria dos países do Sul. Assim, há um redimensionamento da atuação de Marinetti (e do futurismo, conseqüentemente), num deslocamento do modo como passa a ser interpretado. Mais do que negação, a crítica de Pedrosa é proposição, já que nunca abandona o desejo quase utópico de ligar arte e vida, a liberdade artística àquela política.

Referências

- ABRAMO, Lélia. Tiros na Praça da Sé: Mário Pedrosa contra os integralistas. *In: Vários autores. Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.
- _____. Uma chama revolucionária. *In: MARQUES NETO. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- AMARAL, Aracy. Mário Pedrosa: um homem sem preço. *In: Vários autores. Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.
- ARANTES, Otília. Mário Pedrosa e a tradição crítica. *In: MARQUES NETO. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- CANDIDO, Antonio. Um socialista singular. *In: MARQUES NETO. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- COSTA, Iná C. A educação pela arte segundo Mário Pedrosa *In: Vários autores. Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000.
- FABI, C. Arte e propaganda: a identidade do regime nas mostras de arte no exterior, 1935-1937. *In: Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013*. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.
- GARCIA, Marco A. Mário Pedrosa: pensador socialista. *In: MARQUES NETO. (org.). Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.
- GULLAR, Ferreira. Entre Sócrates e Dionísio. *In: VÁRIOS AUTORES. Mário Pedrosa – 100 anos*. São Paulo: Memorial da América Latina, 2000, p. 25.
- HOBSBAWM, E. *Era dos extremos – O breve século XX*. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

KAREPOVS, Dainis. *Pas de politique mariô!*. Ateliê Editorial/Perseu Abramo, 2017.

MACHADO, João. A coragem de começar de novo. In: MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MAGALHÃES, Ana. Classicismo, Realismo, Vanguarda. Pintura Italiana do Entreguerras. In: Seminário Internacional Modernidade Latina, 2013. São Paulo. *Anais*. São Paulo: MAC-USP, 2013.

MARQUES NETO. C. O jovem intelectual e os primeiros anos de militância socialista. In:

MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MARTINS, Luciano. A utopia como modelo de vida (fragmentos de lembrança de Mário Pedrosa. In: MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

MART ROVERETO. Margherita Sarfatti Il Novecento Italiano nel mondo, 2018. Disponível em: <http://www.mart.trento.it/sarfatti>. Acesso em 06 jul. 2021.

MAZZARIOL, Giuseppe. *Pittura Italiana Contemporanea*. Bergamo: Istituto italiano d'arte grafiche, 1961.

PEDROSA, Mário. Exposição de pintura italiana antiga. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 20 nov. 1946, p. 13.

_____. Os italianos – sobretudo os jovens. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 25 mai. 1947, p. 31.

_____. Consequências da morte de Stálin. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 15 abr. 1953.

_____. Dez anos de pintura italiana. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 03 dez 1957, p. 6.

_____. *Política das artes – Textos escolhidos 1*. ARANTES, O. (Org.). São Paulo: Edusp, 1995.

_____. *Modernidade cá e lá – Textos escolhidos 4*. ARANTES, O. (Org.). São Paulo: Edusp, 2000.

SALZSTEIN, Sônia. Mário Pedrosa, crítico de arte. In: MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

SINGER, Paul. Mário Pedrosa e o *Vanguarda Socialista*. In: MARQUES NETO. (org.). *Mário Pedrosa e o Brasil*. São Paulo: Perseu Abramo, 2001.

Como citar:

RODRIGUES, Rodrigo Vicente. A arte italiana sob o Fascismo a partir da crítica de Mário Pedrosa. *Anais do 41º Colóquio do Comitê Brasileiro de História da Arte: Arte em Tempos Sombrios*, Evento virtual, CBHA, n. 41, p.1092-1101, 2022 (2021). ISSN: 2236-0719.

DOI: <https://doi.org/10.54575/cbha.41.088>

Disponível em: <http://www.cbha.art.br/publicacoes.htm>